القناع في الشعر العربي المعاصر
مرحلة الرواد

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

عبد الرضا علي
كلية التربية / جامعة الموصل

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة :

« على المرء ألاّ ينسى أنّ في بيت الفنّ
مساكن عديدة . »

ويلبرس . سكوت *

لعل أول اشارة غير مباشرة الى اسلوب القناع مصطلحاً كانت تلك التي تضمنتها مقدمة غلاف «أغاني مهيار الدمشقي» (١) . لكنّ هذه الاشارة لم تكن اصطلاحاً لاسلوب القناع بقدر ماكانت معنى له ، حيث جاء فيها : «يلجأ على احمد سعيد (أدونيس) الى طريقة جديدة في التعبير الشعري هي ابداع شخصية جديدة تتقمص خواطره ، ومشاكله ، ونوازعه ، وتجسد حياته وتجربته ، هي شخصية مهيار الدمشقي» (٢) . ويبدو انّ النقاد لم يحفلوا بهذه الاشارة في حينها سنة ١٩٦١ ، ولم يحاولوا ايجاد مصطلحها الشعري لا في تراث اسلافهم العرب ، ولا عند معاصريهم من الامم الاخرى ، لأنّ تلك الاشارة لم تكن — في ظنهم كما نقدر — غير تقديم موجز يكتب على غلاف ديوان .

غير أنّ الاشارة الصريحة الى القناع مصطلحاً اسلوبياً في الشعر المعاصر كانت لدى عبد الوهاب البياتي في «تجربتي الشعرية» (٣) الصادر سنة ١٩٦٨ . فقد توقف عند هذا الاصطلاح كثيراً ، مشيراً الى أنه كان نتيجة رحلة طويلة مضنية. ثم تبعه صلاح عبد الصبور في «حياتي في الشعر» (٤) مشيراً الى أنه استخدمه مبكراً وربما كانت قصيدة القناع مدخله الى عالم الدراما الشعرية .

أما اول من استخدمه من النقاد فكان فاضل ثامر في «وجه البياتي عبر قناع الخيام» (٥) سنة ١٩٦٩ . ثمّ تبعه الدكتور احسان عباس في كتابه «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» (٦) سنة ١٩٧٨ حيث درس موقف الشعراء من التراث ، مخصصا مبحثاً لدراسة الاقنعة ، مشدداً على دراسة القناع عند البياتي ثم جاء بعدهما آخرون لم يخرجوا عمّا تناولاهُ . ونعني أن كلّ من درس القناع ، بعدهما تناوله عند البياتي وحده معتمداً على تينك الدراستين النقديتين — وهما جادتان — دون محاولة تأصيل هذه الظاهرة تأصيلاً فنياً عند روّاد حركة الشعر المعاصر عامة. لأن اي اسلوب متى شاع ، وكثر استخدامه عند المبدعين يصبح في محصلته الفنية ظاهرة تستحق الدراسة ، والتقويم ، والتأصيل .

لهذا رأينا أن نقوم بها ، راصدين حركتها ، وتأثراتها ، وهدفها ، ونتائجها بموضوعية ، وانصاف . فان وجد القارىء في دراستنا هذه مايعينهُ على تلمس حقيقة هذه الظاهرة فانّ ذلك مانبتغيه ، والاّ فحسبنا أننا بذلنا جهداً كنا مخلصين فيه.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

واخيراً ، فلابدّ من الاشارة الى أنّ مبحث الحركة كان لابدّ منه توضيحاً لكيفية الوصول الى الاساليب الجديدة التي تحقق رضا الشاعر انسانيا ، وفنياً ، بوصفها جزءاً من رسالة شاعر التجربة اليوم . فهي رصد لما كانت تنبيء به من تحول ، وتجاوز ، واضاءة .

والله الموفق ...

عبد الرضا علي

نينوى في ١٩٨٢/١١/٢٠

— ١ —

لمّا كان سرّ ديمومة الحياة الانسانية يكمن في قضيّة نموها ، وخصبها وتجددها ، فانّ جوهر هذا الخلق المتجدد يكمن في كائنها العجيب — الانسان .

ولما كان الانسان ابن البيئة بالمعنى الضيق ، فانّه (بالضرورة) ابن الطبيعة البار بالمعنى العام .من هنا كان عليه أن يجدد في نشاطه الانساني ، كما في حالة أمّه التي تتجدد بتجدد الفصول .

ولمّا كان (وما يزال) يجدد في نشاطه : مخترعاً ، ومكتشفاً ، وصانعاً ، فانّ عليه (والحالة هذه) أن يجدد (ويواصل التجديد)في أول نشاط صنعته ذاك الذي أراد له ألاّ ينتهي ..وذاك هو الشعر شاهد العصور .

اذن فصانع الشعر اراد لصنعته أن تبقى ، وان تعيش ، والاّ تنتهي . وهذا يعني أن هذا المصنوع سيكون وجهاً من أوجه الوجود — ان لم يكن الوجود نفسه — وتلك هي القضية .

ونتيجة لما تقدم فانّ على هذا الوجه من اوجه الوجود — الشعر أن يكون في تجديده غير هياب ،لانّ «الشعر الحق فاعل لايخاف المواجهة» (٧) . ومواجهة التوقف ، والجمود ، هي التي تقود الشعر الى تجاوز حالة الانحطاط ، والتردى . والرتابة في عملية الخلق الشعري .لذا كان همّ الشعراء الأول البحث عمّا يغني تجاربهم تنوعاً ، وأشكالاً ، لا :«أنّ الشاعر هو من يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة »(٨) منطلقاً من وعي واحساس فاعلين من أنّ القصيدة الحديثة : «ليست ..مجرد شكل من اشكال التعبير وانما هي ايضاً شكل من اشكال الوجود » (٩) . ولعلّ شهادة البياتي عن تجدده المستمز في عملية البحث عن الاشكال الفنية ما يؤكد هذا الهم الذي يعيشه الشاعر المعاصر دائماً ، اذ يقول :«ولقد ادركت من خلال تجربتي أنّه ليس من المعقول أن اتجمد ، او ان اتوقف عند اشكال فنية من التعبير ، وانما عليّ ان أتجدد باستمرار من خلال عملية الخلق الشعري » (١٠) .

ولكن سؤالا ملحاً يطرح نفسه باصرار ..كيف يكون هذا التجدد ؟ ولعلّ أحدا لايمتلك جواباً مقنناً مقعّداً في مثل هكذا سؤال ،لأنّه لو كان؛. لكان مخالفاً لطبيعة الحياة ، فمن شأن التقنين ، والتقعيد الثبات : ومن شأن الحياة الحركة وشتان ما بين الثبات والحركة .

غير أن مجال هذه الحركة هو الذي يمكن أن يناقش بين الحين والحين ، وصولاً الى تحقيق حالة من التوازن بين حركة هذه الحياة – الواقع من جهة ، وبين حركة الفنان – الشاعر من جهة اخرى .وليس من شك أنّ حركة التجديد عند الشاعر – الفنان حينما تطرح قضية معاصرةً ، فأنما يراد بها الوصول الى تحقيق رضا انساني (ولو نسبياً) عمّا يبشر به من نبوّة ورؤيا ، لأنّ طبيعة الشعر ذاته «نبوّة ،ورؤيا وخلق» (١١) .وعليه فأن على حركة التجديد الشعري هذه أن تعيد النظر بكل ما ورثته من قيم ، ومناهج مألوفة ثابتة ، بحيث تجدد في معايير بعضها ، وتتجاوز ما لايمكن تجديده في بعضها الآخر . لأنّ سرّ ديمومة الشعر العظيم يكمن في اختزاله لقواه القادرة على التجديد: « لقد اختزن الشعر العظيم دائماً قواه من مبدأ تجديده معايير تلك القيم بواسطة خلقه قيمه الخاصة ،محطماً الطرق ،والمناهج المألوفة ،» (١٢)، ، ولعلّ من سمات حركة التجديد هذه ان تقدم رؤية مشخّصة للحياة التي يريد الشاعر أن يفجرها ، وأن يخلقها ، فلم يعد الشعر (كما يرى ويلبرس سكوت) حياة معاشة ، بل حياة مشخصة مؤطرة . (١٣) وللوصول الى الحياة المشخصة ، لابد للشعر أن يلتصق بالحياة ، ويستبطنها ، وبمقدار هذا الالتصاق والاستبطان يتحمل مسؤوليتهُ الاخلاقية بالنسبة الى السمو بالروح الانسانية ،ومسؤوليته الجمالية بالنسبة الى الفن (١٤) .

مما تقدم نصل الى أنّ جوهر عملية التجديد تكمن في قدرة الشعر على تجاوز حالات العقم في الفن ، وعدم الوقوف على اشكال معينة من التعبير ، وتقديم رؤية مشخصة عن الحياة – الرؤيا التي يريدها الشاعر ، معتمداً على التجربة الخلاقة أداءً ،وتوصيلاً ، ادراكاً منه :«أنّ من جوهر

الشعر ، في المفهوم الجديد، أن يتنوع ما شاءت التجربة والموهبة ان يتنوع» (١٥) .وهذا بعينه قاد الى الاساليب الجديدة في الشعر العربي المعاصر ولاسيما قصيدة (القناع) عند رواد هذه الحركة .

وليس الاسلوب هذا خلواً من المعاناة والهم ، وامعان النظر ، والاّ لكان (صرعة) لايكتب لها الفاعلية والتواصل ، والاتساع ، لهذا يقول البياتي :«لقد حاولت ان اوفق بين ما يموت ومالا يموت ،بين المتناهي واللامتناهي بين الحاضر وتجاوز الحاضر وتطلّب هذا مني معاناةً طويلة ، في البحث عن الاقنعة الفنية » (١٦) . فما قصيدة القناع؟ وما هذا الاسلوب الجديد؟

— ٢ —

القناع اسلوب جديد في التعبير الشعري، يعمد فيه الشاعر إلى اختيار شخصية تاريخية، أو اسطورية (في الاعم الأشمل) يتقنّع بها، ويختبئ وراءها ليعبر من خلالها: «عن المحنة الاجتماعية، والكونية ... متجرداً من ذاتيته» (١٧)، أو «ليعبر عن موقف يريده أو ليحاكم نقائص العصر الحديث» (١٨) او لكي يتحدث من ورائه عن بعض شواغله، وهمومه الفكرية (١٩). كما فعل البياتي، وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي، وأدونيس (٢٠). او يعمد فيه الشاعر إلى خلق شخصية جديدة (في الاقل الاضيق) يجعلها: «تتقمص خواطره، ومشاكلهُ، ونوازعه، وتجسد حياتهُ، وتجربتهُ» (٢١). كما فعل أدونيس في «أغاني مهيار الدمشقي» (٢٢).

واسلوب (القناع) هذا ليس ضرباً، أو حالة: أو (صرعة) يستطيع أن ينهجها من شاء بيسر، وسهولة، لأنها تقوم على اعتبارات هي من مكملات خصائص الشخصية الشعرية الفاعلة، وأعني بها الاعتبارات الثقافية، والفكرية، والفلسفية التي تكمل موهبة الشاعر العظيم ..لهذا فإن الشاعر عندما يريد اختيار (قناع) ما عليه أن يستبطن التاريخ، ويسبرغوره، و «يستلهم الاحداث الايجابية فيه، وينتقي من خلال مواقف الافراد الفاعلين، والمؤثرين في

الماضي، ما يلائم مواقفه المعاصرة مما يكسب قصيدته ابعاداً شمولية، ورحابة انسانية، عامة.» (٢٣) من هنا كان على هذا الاختيار ان يمعن النظر في شخصية (القناع) مراعياً «البحث عن السمات الدالة في الشخصية، أو الاسطورة، وأن يربط ربطاً موفقاً بينها وبين مايريد ان يعبر عنه الشاعر من افكار» (٢٤) وصولا إلى تحديد الزاوية الفنية التي تشكل قصيدته، والتي يعرفها خالد علي مصطفى بانها «حساسية الشاعر واستجابته النفسية اللتان تنقلان الموضوع من مادته الاولية إلى (هم شخصي) بحيث تلغى الفروق الشعرية بين الباعث والتأثير.» (٢٥) ولعلّ أحداً لا يجادل في أهمية تلك الاعتبارات.

ويبدو أنّ قصيدة القناع تطورت أصلاً عن قصيدة «التوحد» التي مارسها الشعراء التموزيون في الخمسينات، — ولا سيما السياب — فقد كانوا يعمدون إلى التوحد برموز العذاب، وصولاً إلى تحقيق حالة الانبعاث الفاعلة بعد الموت. وقد ارتبط ذلك النهج بأساطير الخصب، والتضحية خاصة، وعدّ السياب فيه الرائد الاول. فقد وحد بينه، وبين تموز، والسيد المسيح في اكثر من قصيدة (٢٦)، وربما كانت «المسيح بعد الصلب» خير شاهد على هذه التجربة في توحد:

مت ، كي يؤكل الخبز باسمي ، لكي يزرعوني مع الموسم.
كم حياة سأحيا : ففي كل حفرة
صرت مستقبلاً ، صرت بذرة ،
صرت جيلاً من الناس ، في كل قلب دمي
قطرة منه أو بعض قطرة (٢٧).

ولعل الاشارة الى فكرة التضحية والخصب ، وصيرورتها عشاءاً ربانياً واضحة في القصيدة.

ونحن نظنّ كل الظن أنّ فكرة التوحد بالرموز كانت محصلة فنية لأثر اليوت في الشعر العربي المعاصر ، حتي أنّك لتجد أحياناً اعتماد التكنيك الفني الذي كان يدعو اليه اليوت، ويبشر به حاصلاً في قصائد التوحد،

وقارئ «المسيح بعد الصلب» لايجد شكاً في ذلك . فقد عمد السياب فيها الى استخدام تكنيك المونولوج الدرامي ذي الوقع الحزين ، وهذا التكنيك، والتوحد بالرموز هو ما أشار اليه اليوت بقوله : «وما نستمع اليه عادة في المونولوج الدرامي هو في الواقع صوت الشاعر وقد لبس مسوح شخصية تاريخية ، او شخصية روائية ...وقد يحدث بين الحين والحين ،...أن نسمع صوت الكاتب وقد توحد مع صوت الشخصية »(٢٨) لهذا فان القناع يصبح محصلته الفنية (هو أيضاً)من أثر اليوت في التجربة الشعرية العربية المعاصرة

غير ان الشعراء في استخدامهم لفكرة القناع كانوا يرمون الى محاولة الاقتراب نحو القصيدة الدرامية ، (٢٩) وهم في محاولتهم هذه ينقلون القصيدة من ايقاعها الغنائي البسيط ، الى ايقاع درامي يعتمد حركة النفس في مواجهتها لحركة الواقع . (٣٠)

إنّ تجربة الشعراء في اسلوبهم هذا ،يقصد منها الوصول الى غاية صميمة محضة هي تشكيل رؤيتهم عن العالم ، والكون ، والتعبير عمّا يعانونه من محن اجتماعية من خلال تقديم البطل النموذجي الذي يرونه قادراً على صياغة الفعل الخلاق في قضية خلاصهم الشخصي ، الذي هو خلاص العالم . لأنّ «الفردي وحده هو الذي يثير اهتمام الفن عندما يكون فيه شيء يعبر عن العام فيعكسه » (٣١) . وتقديم البطل النموذجي يرتبط بمعرفة الشاعر للوجود العربي معرفة قادرة على الغوص ،والتعمق في أدق أسراره: « ليقدم للناس ما استخرج ، وجمّع من أحاسيسهم وافكارهم، المألوفة وغير المألوفة» (٣٢) ، لهذا تراه يعود الى التراث باحثاً مدققاً في شخصيات الاقنعة التي يختارها ، ليجعل من مواجهتهم لمحن معينة مواجهة معاصرة ، لأنّ المعاصرة « في الشعر العربي الحديث تعني شمولية الشاعر، واتساع آفاق معرفته، وطول عناقه لوجدان ، وهموم العصر. » (٣٣) ، وهو حين يقدم هذه الشخصيات بشكلها المعاصر يسمو بالشعر الى قيمته الجمالية «المتمثل بالنموذج الحي الذي يقرع ابواب المستحيل ، ويقارع قوى الشر في الارض ، معالجاً الاسرار

من اجل فضّ اختامها » (٣٤) ولعل اختيار البياتي لشخصيات اقنعته ما يؤكد حضورهم المعاصر ، اذ يقول : «حاولت ان اقدم (البطل النموذجي) في عصرنا هذا ،وفي كل العصور (في موقفه النهائي) وأن استبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها ، وأن اعبر عن النهائي واللانهائي ، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء . وعن التجاوز والتخطي لما هو كائن الى ما سيكون ، ولذلك اكتسبت هذه القصائد هذا البعد الجديد ،الذي يجعلها تولد من جديد ،كلما تقدم بها العهد .(٣٥) ونحن الآن نظن انّهُ حان الوقت لتقديم هذا النموذج بتشكيلاته المختلفة عند كل واحد منهم .

—٤—

تنوعت تشكيلات القناع عند روّاد حركة الشعر العربي المعاصر ، تبعاً للزاوية التي عالج من خلالها الشاعر قضية المصير العربي . وللوقوف على هذه التشكيلات ، سندرس تشكيلا واحداً لكل رائد ،مشيرين (في الهامش) الى اهم تشكيلات القناع عندهم منوهين أنّ تاريخ كتابه القصيدة المختارة هو الفيصل في عملية تقديمها وليس لأي اعتبار آخر .

خليل حاوي: (٣٦)

غاية الشعر عند خليل حاوي غاية حضارية، بمعنى أنّ القصيدة عنده تلتزم بمواجهة ما في الاعماق من ترد، وانكفاء، لتحيلها إلى اعماق دافقة عاصفة تعيد بعث حضارة انسانها العربي من خلال اقتناعها برؤيا الانبعاث الذي يحمله الشاعر. لهذا كانت اقنعة حاوي سبيلاً إلى هذه الغاية (٣٧). ولعلّ خير مثال لها «السندباد في رحلته الثامنة» (٣٨) .

كتبت هذه القصيدة في حدود سنة ١٩٥٨ (٣٩)، وتألفت من عشرة مقاطع، أدار المقطع الاول منها حول تعلق سندباد العصر بماضيه، وتراثه كله ، دون تفحص وتقويم، واختيار، رامزاً للماضي بالدار التي تغربت

معه في دوخة البحار بحثاً عن ضوء خفي لا يعي الشاعر يقينه، لكنه يحسه في اعماقه، فينساق خلفه علّه يغويه فيتعرف بروقَهُ:

أمضي على ضوء خفّي
لا أعي يقينه
فتزهر السكينة
وأرتمي والليل في القطار

وأدار المقطع الثاني منها حول ما كان في هذه الدار – الماضي من رسوم رصعت جدران الرواق بتناقضاتها. فعلى جدار اطار لموسى وهو يحفر وصايا ربّه العشر، وعلى جدار اخر اطار لكاهن فاجر في صورة بعل، وعلى جدار ثالث اطار للمعري وقد أبانت دواخله أنّ دنياه لم تكن غير كيد امرأة لم تغتسل من دمها.. أنّ هذه الرسوم ترشح سيلاً مثقلاً بالغاز والسموم، مشيرة إلى أنّ هذا التناقض يجعل الماضي يحترف التمويه والطهارة:

عاينت في مدينة
تحترف التمويه والطهارة
كيف استحالت سمرة الشمس
وزهو العمر والنضارة
لغصّة، تشنّج، وضيق

فتستحيل معه البراءة الى دم محتقن ينتظر التفجر والثورة.

في هذا المقطع يحاول السندباد – شاعر العصر ان يرصد الواقع الذي كان يعيشه. فهو واقع متناقض. متخلف. ينتصر فيه الدجل على البراءة، ليس من حق من يعيش فيه غير الاذعان للجامه، والسير على خطاه بحمد وشكر.

انّ رصد الواقع معناه أنّ السندباد بدأ يعي وجوده، وأنّ عليه أن يرفض أمتعته العتيقة، ومفاهيمه الرثّة. وهذا ماحققه في المقطع الثالث

الذي أداره على رواق داره ــ ماضيه ، وكيف جرت في دمه غازاته وسمومه وانطبعت في صدره ، وصدر جيله فجعلته يحلي طعمه بالنفاق ، وبجرعة من (عسل الخليفة) رامزاً الى أن السلطة الدينية كانت ترى تقبل الواقع من قبيل الايمان بما كتبه الله عليه ، وعلى غيره من البشر ، لكنه يرفض الاذعان ، ويبدأ بتطهير داره منتظراً الضوء الذي يحسه في اعماقه ولايعيه:

طهرت داري من صدى أشباحهم
في الليل والنهار
من غلّ نفسي ، خنجري ،
ليني ، ولين الحية الرشيقة ،
عشت على انتظار
لعلّه ان مرّ أغويه
فما مرّ ،

وأدار المقطع الرابع حول فكرة النهوض من دهاليز الذات ، وتصفية العروق ، والتحول الى الصحو العميق :

داري التي تحطّمت
تنهض من انقاضها ،
تختلج الاخشاب
تلتّم وتحيا قبة خضراء في الربيع

وهو لايدري كيف حدث ذلك النهوض ، لايدري ان كان لملاك الرب أثر فيه ، ام لفعل جراحه الكثيرة ، ام لغيبوبته البيضاء . ان كل الذي يعرفه هو أنّ قلبه اعشب بنبضةٍ ورؤيا لم تفصح عن نفسها :

النبضة الاولى
ورؤيا ما آهتدت للّفظ
غصت ، ابرقت وآرتعشت دموع
هل دعوة للحبّ هذا الصوت

لذلك فقد افرغ السندباد داره مرّة ثانية انتظاراً لما تسفر عنه تلك الرؤيا من يقين .

اما المقطع الخامس فقد اداره حول فكرة انتظار الرؤيا ، رامزاً لها بالحلوة البريئة ، جاعلاً من السندباد قلقاً متسائلاً ،خشية أن يرى حلوته غيره فيحفل بها دونه . انّه هنا يرفض الاذعان للفكرة القائلة أنّ لعامل الزمن أثراً في اللقاء ، لانّ السندباد يحس أنّه مازال قوياً ، وأنّ دمه يحمل شروط الانبعاث للحقول التي تنتظر الري :

ملء دمي وساعدي
أطيب ما تزهو به الفصول
في الكرم والينبوع والحقول ،
العمر لن يقول
ياليت من سنين

وادار المقطع السادس حول فكرة حصول اللقاء بين السندباد ، وبين الحلوة ، وهو كشف لحلول الرؤيا بالانبعاث ، فيرتوي السندباد منها عطاء وصحوا . دليلا أن الانسان العربي قد وعى حقيقة التحديات التي تواجهه في حالة انبعاثه من جديد ، لهذا فهو يستعد بهذا الارتواء ليواجه مأساة الجيل الذي هو منه :

الحلوة البريئة
تعطي وتدري كلما أعطت
تفور الخمر في الجرار
بريئة جريئة
جريئة بريئة
في شفتيها تزيد الخمر
وتصفو الخمر في القرار .
لن يتخلى الصبح عنّا
آخر النهار

امّا المقطع السابع فقد أداره حول فكرة امتحان الروءيا ، فقد لازمته ملازمة الغريبة للغريب ، لذا نراه يمعن في التغريب بها قبل أن يحملها الى وطنه ، فيكتشف أنها صادقة ، وأنّ حمله لها جعل كلّ من يلتقي به يتزود منه دفئاً ، وطيباً :

غريبة ومثلها غريب
حيث نزلنا ارتفعت

دار لنا ، ودار
خفّ الينا الف جار متعب وجار
في دوخة البحار
وغربة الديار

اما في الثامن فنكتشف أنّ السندباد لايقوى على اعلان بشارة الروءيا على الرغم من مرور زمن على حلولها فيه ، ويبدو أنّ فوران الروءيا قد أذهلته بحيث لم يستطيع أن يبشر بها :

أعاين الروءيا التي تصرعني حيناً ،
فأبكي ،
كيف لاأقوى على البشارة ؟

شهران ، طال الصمت ،
جفت شفتي ،
متى متى تسعفني العبارة ؟

وفي المقطع التاسع يدخل السندباد مدينته ، فيرى المروج ، والمداخن والاطفال ، وزنود العمال وهي تبني وطنه الذي خرّبه الاستعمار ، فيسترجع ذكرى الاستعمار وأذنابه ، وكيف طردهم الشعب ، وسلخ جلود أذنابه ، مهيئا نفسه لاحتضان الارض العربية ، ماسحاً حدودها الوهمية التي رسمها الاستعمار :

وسوف يأتي زمن احتضن
الارض واجلو صدرها
وأمسح الحدود

أما المقطع العاشر ، فيعود السندباد إلى شعبه ، وفي فمه بشارة الأنبعاث العربي الجديد ، فلقد اسقط من حسابه مبدأه القديم في رحلاته السبع — رأس المال والتجارة — لانّه عاد هذه المرة يحمل الينا كنزا لاشبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة ، فلقد عاين اشراقة الأنبعاث ، وتمّ له اليقين (٤٠) :

ضيعت رأس المال والتجارة ،
عدت اليكم شاعرا في فمه بشارة
يقول ما يقول
بفطرة تحسّ ما في رحم الفصل
تراه قبل أن يولد في الفصول

× × ×

صلاح عبد الصبور (٤١) :

كتب صلاح عبد الصبور أولى قصائد القناع سنة ١٩٦١ ، وهي «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب »مستخدما قناع شخصية فولكلورية ، متحدثا من ورائه عن بعض شواغله وهمومه ، متخذاً من حكاية شعبية وردت في الف ليلة وليلة فكرة لقناعه . والملك عجيب هذا أدركه السّأم فطمع إلى السفر للفرجة على البلاد والناس ، فكان أن خرج عن ملكه لهذه الغاية متصعلكاً . (٤٢) والقصيدة في ستة مقاطع حاول عبدالصبور فيها ان يذكر ما فات الف ليلة وليلة من حال الملك قبل رحلته التي حولته احوالها من ملك إلى صعلوك . (٤٣) حيث أدار المقطع الأول منها على فكرة وراثة الحكم ، وهي همّ عند الذين يعانون منها الأمرين: خجلا لكونهم

غير قادرين على تغييرها ، وقرفاً لكونهم يتحملونها مرغمين مجبرين . وجعل هذه الفكرة تدور على لسان الملك المتصعلك بشكل تهكمي لايخلو من اتهام في تخليط الانساب :

لم آخذ الملك بحدّ السيف ، بل ورثته
عن جدى السابع والعشرين (ان كان الزنا
لم يتخلل في جذورنا
لكنني أشبهه في صورة أبدعها رسامه
رسامه .. كان عشيق الملكة)

أما المقطع الثاني فقد أداره على فكرة التلفيق في الافكار ، والسفسطة التي لايخلو البلاط منها :

قصر أبي في غابة التنّين
يضجّ بالمنافقين ، والمحاربين والمؤدبين
من بينهم مؤدبي الأمين (جورجياس)

وأدار المقطع الثالث على فكرة الوصفات السلفية الرثّة التي تقدم جاهزة بشكل مواعظ تبين تعقم التقاليد التي ورثها ملوك هذا البلاط من مؤدبيهم :

(المرأة فخ منصوب ، واحفظ وعظي
ان جئت لديها ،
لا تأمنها ، حتى لو جعلت فرش منامك
نهديها او فخذيها)

وجعل المقطع الرابع يدور على فكرة اقتراف الذنب ، والمشاركة في الجريمة ، حيث يمارس الملك عجيب ما مارسه أبوه ، لكنّه لايجد له طعما :

ورغـم تـعـاليمـه ، قـد عرفت النساء
امـاء أبي كـنّ حيـن يـجـنّ المـساء
يجئـن الـيّ ، يضـاجعنني ويلاعبـنني
ويفضحـن لـي مـا يسـرّ أبي
اليهـنّ ، حين تثـور الدمـاء ، وتهـمد ظمأى
فيسحـب ثـوبـه .

اما المقطع الخامس فقد اداره على فكرة الزيف الذي يحاط به الملك في البلاط بعد موت والده ، حيث يزدحم حوله الشعراء بحديثهم المملول الملفق ، الذي لايقل تلفيقاً واملالاً عن سفسطة جورجياس (٤٤):

« مـات المـلك الغـازى » . . .
« مـات الملك الصـالـح » . . .
صاحـت ابـواق مدينتـنا صيحا ملهـوفـا
وقـف الشـعـراء أمـام البـاب صفـوفا
وتـدحـرجـت الأبـيـات الـوفـا .

أما المقطع السادس فقد أداره على فكرة البحث عن الحقيقة :

أبحث في كلّ الحنايا عنك ، ياحبيبتي المقنّعة
ياحفنة من الصفاء ضائعة

فأين تختفي هذه الحقيقة ؟ هل انها تختفي في الجسد ؟ لقد جرّب ذلك ، لكنه بعد أن ارتوى عاد اليه الظمأ ثانية :

هل تختفين في الجسد
وحين يروى ينزوي ولا يَرد
وبعد ساعة يعوده الظمأ ، كأنّ كل ما ارتوى
كان سراباً أو زبد

أم انها تختفي في التخدير بالمشروب ، والحشيش ، والأفيون ؟... لقد جرب ذلك كله ، فما وجدها :

هل تختفين في غيابة الكؤوس والحشيش والأفيون
كما يقولُ الشاعر المأفون
« لولا الحشيش وسنّة الالف»
(ويقصد الأفيون)
لغدوت في بؤس وفي قرف .

ولمّا لم يجدها حاول أن يعثر عليها في الحلم :

رأيت في المنام أنني أقود عربه
تجرها ست من المهارى .
تجوب بي الوديان والصحارى

وعبثاً كانت محاولته :

وفجأة تحولت خيولها قطاطا
تمشي إلى الوراء ، .....

إذن أين تكون ؟ ... ان لم تكن في كل تلك السبل لعلّه أدرك من خلال بحثه المتعب أن لاحقيقة أبداً . لأنّ الحقيقة الوحيدة القاسية التي يجدها عجيب بن الخصيب هي أن الانسان قد سقط كما يسقط البهلوان :

ياخدام القصر ... وياحراس ... ويا أجناد
... وياضباط ... وياقادة
مدّوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة
كي يسقط فيها ملككم المتدلي

× × ×

سقط الملك المتدلي جنب سريره .

إنّ تشكيل القناع هنا بقدر مايثير من فردية ، فأنّه يؤدي إلى أتساع نطاق التجربة لتشمل عالماً أوسع ، وأرحب ، إذ يجعل التجربة تعطي بعداً إنسانياً ، يتحد فيه ماهو ذاتي مع ماهو حاصل تاريخياً (٤٥)، فقد أراد الشاعر من قناعه هذا ان يطرح امام المتلقي صوراً معاصرة ، استدعتها

صور شعبية ، فالبلاط يصبح صورة للكون ، وليس الملك الأب الميت إلا صورة لسيادة القوى العليا على المجتمع ، وها هي ذي القوى العليا تسلم الروح تاركة الإنسان ليواجه الكون وحده ، باحثاً عن الحقيقة ، زاده قدر من السفسطة ، وقليل من الخبرة (٤٦) ومثل هذا الانسان لن يجد غير السقوط حقيقة .

× × ×

أدونيس (علي احمد سعيد) : (٤٧)

تتميز قصيدة القناع عند أدونيس بطولها ، وبتشعباتها الكثيرة ، وبمحاولتها خلق صورة الانسان العربي الجديد ، انسان التخطي ، والتجاوز والخلق ، والابداع لذلك ليس من السهل على الناقد أن يتصدى لأية محاولة من محاولات أدونيس دون أن يربط بين بعض قصائده ، وبين عقله الفلسفي الذي يطرح نفسه بوصفه موهبة تنظيرية عركتها خبرتهُ ، وممارسته الطويلة، في الابداع والكتابة ... من هنا فأن اختيارنا لقصيدة (الصقر) التي كتبها العام ١٩٦٢ لايمكن أن يتم بمعزل عن قصيدة (تحولات الصقر) التي ابتدأ كتابتها في أيلول ١٩٦٣، وانتهى منها في ايلول ١٩٦٤ (٤٨)، لأن الثانية تعدّ لوحة مكملة للّوحة الأولى اذا جاز التعبير ،ولا يمكن الفصل بينهما (اللهم الا بالتسمية ليس غير).

اذن فالقصيدة طويلة . وقد استغرقت لوحتها الأولى خمس عشرة صفحة ، بينما استغرقت لوحتها الثانية سبعاً وستين صفحة من الديوان . وهذا التقسيم غير المتناسب الذي ارتضيناه في اللوحتين دعتهُ ضرورة التحولات التي سار فيها الصقر في اللوحة الثانية .

تبدأ اللوحة الأولى بحركة الصقر نحو الفرات ، في حين يخيم الموت على كل شيء ، وخلال هذا الجو الرهيب يسمع الصقر صوت الفرات يبشر بالنبوءة التي ستحدث لامحالة ، غير أنّ الصقر يندبُ الفرات أن يغير رتينه ، لكن الفرات يصرّ على تبليغ النبوءة :

– « قـــريشـــ . . . . .
لـــؤلـــؤة تـشـعّ مـــن دمـشـــق
يـخـبـئـهـا الـصـنـدل والـلـبّـــان
أرقّ مـــا رقّ لـــه لـبـنـــان
أجـمـــل مـــا حـدّث عـنـه الشرق »

واضح أنّ النبوءة تُشير إلى أنّ الصقر هو الذي سيحمل حضارة الشرق إلى الغرب ، وان اشعاعها سيمثل عودة الحضارة العربية متمثلة برمز قريش .

وأمام هذا الاصرار الذي يتحول إلى دوي ، يتقبل الصقر النبوءة ساخراً ويتقدم في طريق الموت نحو مملكته التي ليست غير هذا الفضاء الخاوي الا من خطواته ، فتكون سخريته من النبوءة مرّة لاذعة :

مللـك والفضـاء خـراجي ومملكتي خطواتي
مـللـك اتـقـدم ابـنـي فـتـوحـي
فوق هذا الجليد المؤصل ، فوق الجموح .

ويسير الصقر أمضى من السهم ، ويمر من أماكن هي أضيق من ظل رمح ، ويكابد ، ويعاني ، وهو في هذه المعاناة يموتُ غير مرّة ، ويصعد لبروج التحول ، لكنه لايستطيع ان يكلم الأشياء ، لأنّ الصقر ليس شاعراً يستطيع أن يغير الفصول ، وأن يدجن الغرابة ، ويغير الآجال ، لأنه لو كان شاعراً لآمن بالنبوءة التي تبشر بكينونته :

لـــو أنـــنـــي أعـــرف أن أكـــون
فـــي المـاء فـي العـوسج فـي الزيتـــون
نبـوءة تـنـذر أو عـلامـة ،
لصحـــت يـــا غـمـــامـــة
تكاثـــفـــي وأمـــطـــري
باسمي فوق الشام والفرات
بالله ياغمامة ..

وفي خضم هذه الحالة ، حالة انعدام القدرة على التغيير يجيء موكب السماء ، ويحلّ الله في كل كتاب ساهر ، فتتحقق النبؤة :

السماء انفتحت ،
صار التراب
كتباً . والله في كل كتاب
ساهر .

عند ذاك يجتاح الصقر الضحى ليرفع :

في وله الصّبوة والاشراق
أندلس الاعماق

لتبدأ اللوحة الثانية

تبدأ اللوحة الثانية (تحولات الصقر) بصيحات تنادي الصقر أن يعود لكنه يظلّ ماضياً ، فتهدأ الصيحات تدريجياً ، انها تمثل الماضي ، وهو يريد الانفلات منه ، لكنّه لايستطيع الخلاص ، لأنّ الخلاص من الماضي وهم . وهنا يحار ، فالماضي يشدّه إلى ميراث ، ولغة ، وابراج ،وصوت الداخل يدعوه إلى تحقيق وجوده الجديد وخلال هذا التردد يستذكر قوله:

« أنّ العلى شدّت بهمّ طارق
فاركب اليها شبح المضايق
أولا ، فأنت أرذل الخلائق» (٤٩)

فيرى انّه وان كان مشدوداً إلى الماضي بثقله وظلّه ، الا أنّه كثيراً ماكان يحاول قتله حين يذكره بحالات العقم التي ترسخت في اعماق لاوعيه زمناً طويلاً . غير أنّ الذي كان يثنيه هو تلك الاشراقات الخالدة فيه التي تجعله يحييه على يديه . وفي تردده هذا ينتهي إلى أنّه أخيراً سيفترق عنه ، لأنّ للصقر زمناً هو غير زمن الماضي ، فزمنه الضحى ، وزمن ماضيه الموت :

طاغٍ ، أدحرج تاريخي وأذبحه على يدّي ، وأحييه،
ولي زمن أقوده ، وصباحات أغذيها

.....

لكن أمام الضحى والموت نفترق

وعلى الرغم من قراره هذا فان الصقر لايستطيع الانفلات من حنينه إلى دمشق التي حمل ميراثها شبابهُ ، فيتقدم اليها ضارعاً ، طالباً عفوها لأنّ قرار أعماقه في التحول لم يكن لولاها :

يا امرأة الرفض بلا يقين
يا امرأة القبول
يا امرأة الضوضاء والذهول
يا امرأة مليئة العروق بالغابات والوحول
أيتها العارية الضائعة الفخذين يادمشق،
تُصغين للموتى وللقبور والتكايا
تُصغين في خشوع
وتعشقين الجثث الصفراء والضحايا
وتأكلين الطين والدموع
ايتها المنهومة القاضمة القشور يادمشق ...
ياحبّ ، لا....
عفوك يادمشق
لولاك ، لم أهبط إلى الاغوار
لم أهدم الاسوار ،

ثمّ يبدأ الصقر اصعاده إلى ابراج الموت ، متحولا إلى شاعر يعرف كيف ينساب مثل الماء ، قادراً على تغيير العصور ، ومزجها :

أعرف بعد الآن أن اغير العصور
أن امزج العصور بالعصور

أعرف أن أعيدها
قصيدة أو ثورة أو حلم ...

واثناء اصعاده يسمع صوتاً يجرّ ايامه الثقيلة معلناً أن عصر المعجزات مات بموت الانبياء . وعندما يقترب منه الصوت يكتشف انه صوت الجياع الجدد الذين يريدون الانضمام اليه في اصعاده إلى ابراج الموت ، معترفين بأنهم خذلوه عندما كانوا متخمين ، فلم يسيروا خلف رايته حين كان يحمل راية الجياع الذين اكتوت رئات اطفالهم بالسعال حتى اهلكتهم :

—«نحن ياجائع كنا متخمين
لم يكن مركبنا يمشي وراءك
لم يكفنك ولا صلى عليك
نحن ياجائع لم نسمع نداءك ...
نحن صرنا جائعين
فتقبلنا لديك ،

وفي خضم تلاقح أصوات الصقر : والجياع ، والدهر ، يلتقي الصقر بالخضر ، فيتحدان :

كان أنْ نوّر النخيل وأثمر صرخاتي
حيث لاقاني الخضر ، صلى صلاتي
حيث تجتاحني كلماتي ،

إذ ذاك يحين موعد الرجوع (لبلاد الحصون الامينة) للماضي ، فينزل إلى بغداد ليلتقي بالفرات ، نهر الحضارة الاولى ، وبأبي تمّام المشتعل كالجمر فيكتب أغنيّة :

سوداء سحرية
تحية الآتي إلى بغداد

إلى هنا وتنتهي تحولات الصقر ، غير ان القصيدة لاتنتهي ، إذ تبدأ دورة جديدة ، محورها الاساس مرثيات الصقر ،وشواهد قبره ،

وتكون هذه المراثي من خلال عشر شجرات يتناوبن تقديم المراثي والشواهد تختتمها العاشرة بروايتين : الاولى تقول أنّ الصقر بعث إلى الحياة ثانية بعد أن شق قبره وطار باحثاً عن الأرض — الام التي تليق بانسانيته ليعود إلى حضنها الدافيء آمناً مطمئناً :

وقيل : بعد القبر ، شقّ القبر : القى
موته وطار
يبحث عن امومة
في وطن الانسان ،

والثانية تقول : انّ للصقر زوجاً حبلى تنتظر مخاضها لتعلن عن ميلاده من جديد ، فان صح موت الغارس فانّ الغرس على موعد مع الربيع ، حيث البعث والتجدد :

وقيل : كانت زوجة فقيرة
هنا وراء التلّة الصغيرة
حبلى
وبين الليل والنهار
في الصمت :
في التمزق المضيء ،
تنتظر الطفل الذي يجيء .

في هذه القصيدة يحقق أدونيس مقولتهُ في أنّ « الشاعر يرصدُ العالم كله ، وينبيء بتحولاته . ويضيء هذه التحولات » (٥٠) فقد اضاء للمتلقي تحولات (الصقر) ، بين ماضيه ، وحاضره ، بوصفه مبدعاً يرى وجوده الجزئي فاعلاً في كلّ انساني (٥١) ، بحيث تصبح تفجراته قادرة على اعاده خلق الأنسان العربي . وتحريك فكره وكيانه كله في اتجاه الثورة . (٥٢)

ومثل هذه الرؤية تجعل العمل الأبداعي يشهد بأنّ الشاعر لايستطيع الأنفلات من ماضيه حتى وان قرر ذلك ثائراً ، فعلى الرغم من أنّ معظم

آراء أدونيس تدعو إلى الثورة على الماضي التقليدي ، وتجاوزه ، وتفكيك الزمن الموروث ، والاعتراف بأنه ميت وبأن وسائله ومضموناته ماتت(٥٣) فانّه في هذه القصيدة كان ملتصقا بالماضي وبتراثه بواقعية يندران نجد مثلها في غالبية شعره لأنّ ميزة هذه القصيدة « أنها تنصف الماضي ولا تهزأ من علاقاته ، ولا تحاول الاستخفاف به او التهوين من قيمته» (٥٤) وتلك ميزة تدلّ على أنّ الماضي مازال يحمل إضاءة تفيد طارق الليل ، وموقد النار في القلوب .

× × ×

عبدالوهاب البياتي : (٥٥)

ليست مغالاة ان قلنا ان فكرة القناع ارتبطت في شعر البياتي (نسبيا) قبل غيره من الشعراء ، لأنّ اي تصفح واع لدواوينه الأولى تثبت ذلك، بل وتؤكد أنّ تطور قصيدة القناع عنده كانت أوضح في شعره من شعر غيره ، فلقد قصدها عن وعي عامد ، وسار في تقديم اسلوبها بشكل يدلّ على اهتمام بالغ وحريص على الإفادة منها في تجربته الشعرية.وليس قولنا هذا معناه أنّ فكرة القناع عند غيره كان ينقصها التطور ، وانما قصدنا انها كانت الصق به من غيره زمناً . ولم تكن فكرة القناع طارئة عليه ، وانّما كانت نتيجة رحلة طويلة مضنية بدأها منذ شخصية (الجوّاب) و (المتمرد) و (الثوري اللامنتمي) في (المجد للاطفال والزيتون) الصادر سنة ١٩٥٦ و (اشعار في المنفى) الصادر سنة ١٩٥٧ ، و (عشرون قصيدة من برلين) الصادر سنة ١٩٥٩ ، و (كلمات لاتموت) الصادر سنة ١٩٦٠ ، إلى شخصية (الثوري في الثورة المستمرة) في (النار والكلمات) الصادر سنة ١٩٦٤ ، و(سفر الفقر والثورة) الصادر سنة ١٩٦٥ ، و (الذي يأتي ولا يأتي) الصادر سنة ١٩٦٦ ، و (الموت في الحياة) الصادر سنة ١٩٦٨ (٥٦) ، إلى شخصية (عاشق الموت) و (المحكوم بالاعدام مع وقف التنفيذ) في

(قصائد حب على بوابات العالم السبع) و (كتاب البحر) و (سيرة ذاتية لسارق النار) و(قمر شيراز) الصادرة بين عامي ١٩٧١ ــ ١٩٧٥ .

ولقد اخترنا من تشكيلات شخصية (عاشق الموت) تشكيلا واحداً، مثالا لدراستنا هذه ... وهي قصيدة (عن وضاح اليمن والحب والموت) (٥٧)

من المؤكد أنّ اختيار البياتي وضاح اليمن قناعا كان نتيجة رحلة في كتب التراث . ولا سيما كتاب الاغاني (٥٨) .. والقصيدة في عشرة مقاطع ، أدار المقطع الأول منها حول فكرة اصعاد وضاح إلى الشام من اليمن متوجا بقمر الموت ليمارس اللعبة مع أم البنين في حرم الخليفة:

يصعد من مدائن السحر ومن كهوفها: وضاح
متوجا بقمر الموت ونار نيزك يسقط في الصحراء
تحمله إلى الشام عند ليلاً برتقالياً مع القوافل:
وريشه حمراء .

وادار المقطع الثاني منها حول فكرة مفادها أنّ من يحبّ حقا فانّه يجد الله:

لم أجد الخلاص في الحبّ ولكني وجدت الله.

أما المقطع الثالث فقد اداره حول قوة المنح الكامنة في وضاح :

منحتها عرش سليمان ونار الليل في الصحراء
وذهب الأمواج في البحار
طبعت فوق فمها حبي لكل ساحرات العالم ــ النساء
وقبل العشاق
بذرت في احشائها طفلاً من الشعب
ومن سلالة العنقاء

وادار المقطع الرابع حول فكرة الأشباح المخيفة التي تطارد الشاعر:

من أين جاءت هذه الأشباح ؟
وانت في سريرها تنام ياوضاح

وجعل المقطع الخامس يدور على فكرة غربة الأنسان في العالم والأشياء:

رأيت في نومي على نهديك نهر الموت
يشق مجراه بلحم الصمت
وكلب صيد ينهش النهدين
وطائر السمان

يبدأ في رحيله عبر مدار غربة الأنسان في العالم والاشياء

اما المقطع السادس فجعله يدور حول فكرة الأشباح والكوابيس التي يطلقها الخليفة في القصر حيث تطوق وضاحاً ـ الشاعر ـ :

من اين جاءت هذه الأشباح
وانت في سريرها تنام يا وضاح
لعلّه الواشي الذي أراح واستراح
لعلّه الخليفة

وجعل المقطع السابع يدور حول فكرة الغيرة :

من قبل أن يولد في الكتب
وفي الروايات وفي الأشعار
عطيل كان كائنا موجود
تنهشه الغيرة يا وضاح

وفي المقطع الثامن نراه يكثف حالة الغيرة فيخصصها بالخليفة ـ السلطة :

عطيل في عمامة الخليفة
يواجه الجمهور
بسيفه المكسور

اما في المقطع التاسع فيعود مكررا فكرة المقطع الثاني :

لم أجد الخلاص في الحبّ ولكني وجدت الله .

ويختتم الشاعر القصيدة بمقطعها العاشر الذي يدور حول فكرة الموت اختياراً :

متُّ على سجادة العشق ولكن لم أمت بالسيف

مـــت بصنـــدوق والـــقـــيـــت بـــبـــئر الليل
مختنقا مـات معي الســر ومولاتي على سريرها
تداعب الهرّة في براءة ، تطرز الاقمار
في بردة الظلام
تروى الى الخليفة
حكاية عن مدن السحر ، وعن كنوزها الدفينة
ويدرك الصباح ديدمونه .

انّ البياتي عندما اختار قناع وضاح اليمن لم يختره جزافا ، وانما اختاره عن وعي عامد فحين توحد بوضاح (وكلاهما شاعرٌ) أفاد من قضية ارتحاله من اليمن الى الشام ، ودخوله بيت الخليفة الوليد بن عبد الملك فائدة لايعرف استغلالها غير الشاعر الفنان . فوضاح اليمن يرمز عنده الى القصيدة التي تحمل فكرة الثورة على القيم المحنطة . ومثل هذه القصيدة لايمكن ان تكون غير قصيدة حب للناس ، لهذا كان وضاح رمزاً في ذات الوقت للحب الذي يقود الشاعر ليجد الله يقينا .

ان القصيدة ــ المنشور هذه تجد طريقها الى كلّ بيت ، حتى بيت السلطة ، وتمارس فعلها هناك كما تمارسه في أي مكان آخر ، وهي تصطدم بالحراس والعبيد ، والوشاة الذين زرعتهم السلطة عيوناً لها ، كما اصطدم بها وضاح من قبل . لهذا يحكم على القصيدة ــ المنشور بالموت خوفاً من افتضاح ماتحمله من سر قد يؤدي كشفه الى زعزعة السلطة ان لم يسقطها ... لهذا يحكم على القصيدة بالدفن ، على الرغم من انها غازلت السلطة مراراً . ويصبح غير المألوف مألوفا في حالة خطيرة مثل هذه ، اذ لايحكم على ديدمونة التي اتهمت بممارسة الحبّ زمناً بالموت ، وانما يحكم على من غازلها ، فتتحول الغيرة القاتلة في عطيل الى صالح ديدمونة :

عطيل كان قاتلاً مفتّاح
لكن ديدمونة

في هذه المرة لن تموت
انت اذن تموت ؟
انت اذن تموت

والتعجب غير وارد هنا ، لأنّ غيرة عطيل تحولت الى خوف مما تمنحه القصيدة ــ المنشور من شمس ، وحقول قمح ، وقمر ، وربيع ، ونار ، وبذرة ولادة تفجر الارض خلقاً جديداً يهز القصور ، ويوقف زحف الظلام .

لقد اثبت البياتي هنا أنّ الشاعر الفنان يستطيع ان يمنح القناع فعلاً خلاقا يتبدى في الزاوية التي يقتنصها بذكاء وفطنة نادرتين ..

من كلّ ماتقدم نخلص إلى النتائج الآتية :

(١) انّ الشعر المعاصر، بوصفه وجهاً من أوجه الوجود قد تحمل مسؤوليته الاخلاقية في السمو بالروح الانسانية العربية من خلال استبطانه للحياة ، والتصاقه بها ماضياً ، وحاضراً ، فكان صهراً لما استمدّه من تراث أمته، وأسلافه، وتفجراً تلقائياً من الداخل يعصمه ايقاع يضبط التشتت والانفراط (٥٩).

(٢) وأنّ جوهر هذا الشعر يكمن في حركة تجديده، وقدرته على تجاوز حالات التقهقر في الفن ، وتقديمه تجربة خلاقة عن الحياة ــ الرؤيا التي تعيش في اعماق الشاعر، مستخدماً اساليب شتى، كان أبرزها اسلوب القناع .

(٣) واسلوب القناع يقوم على قيم هي من مكملات خصائص الشخصية الشعرية الفاعلة ثقافة، وفكراً، وفلسفة.

(٤) وتبين أنّ قصيدة القناع تطورت أصلاً عن قصيدة (التوحد) التي مارسها الشعراء التموزيون في الخمسينات ، وهي محصلة فنية لاثر إليوت في الشعر العربي المعاصر، واستخدامه لرموز العذاب والتضحية، وصولاً الى تحقيق حالة الانبعاث الحضاري .

(٥) انّ تجربة الشعراء في اسلوب القناع كان يقصد منها غاية واحدة، هي تشكيل رؤيتهم عن العالم والكون، والتعبير عما يعانونه من محن اجتماعية من خلال تقديم البطل النموذجي الذي يرونه قادراً على صياغة الفعل الخلاق في قضية خلاصهم الشخصي الذي هو خلاص العالم.

(٦) ولقد تبين أنّ تشكيلات القناع تنوعت تبعاً للزاوية التي عالج من خلالها الشاعر قضية التحديات التي تواجهها الحضارة العربية والمصير العربي، وهي رصيد لما كابدهُ في نهوضهِ من عتمة الذات إلى اشراقة اليقين في بشارة الانبعاث الجديد.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

الهـــوامشـــ :

(*) « خمسة مداخل إلى النقد الأدبي » ترجمة وتقديم وتعليق : (د . عناد غزوان ، وجعفر صادق الخليلي) ، ٣٩ .

(١) أدونيس « أغاني مهيار الدمشقي » بروت ، ١٩٧٠ ، طبعة ثانية .

(٢) كتبت مقدمة الغلاف خالدة سعيد ، وهي مؤرخة في ١٩٦١ ، بيروت ، ويبدو أنها مقدمة الطبعة الأولى التي ظهرت سنة ١٩٦١ .

(٣) عبدالوهاب البياتي « تجربتي الشعرية » بيروت ١٩٦٨ ،وقد الحق في« ديوان عبد الوهاب البياتي » الجزء الثاني ، دار العودة – بيروت ، ١٩٧٢ .

(٤) الحق بالمجلد الثالث من « ديوان صلاح عبد الصبور »دار العودة بيروت ١٩٧٧.وظهرت منه طبعة مستقلة بعنوان « حياتي في الشعر » دار اقرأ ، بيروت ١٩٨١ .

(٥) فاضل ثامر « وجه البياتي عبر قناع الخيام » مجلة الكلمة ، بغداد ١٩٦٩ ، وقد الحق بكتاب « معالم جديدة في ادبنا المعاصر » منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٥ .

(٦) احسان عباس « انجاهات الشعر العربي المعاصر » ١٥٤ .

(٧) ميشال سليمان « السمو في الشعر» مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد العاشر ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٢٥ .

(٨) أدونيس « زمن الشعر » ١٧ .

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

(٩) نفسه ١٤٧ .

١٠) عبدالوهاب البياتي ، تجربتي الشعرية (ديوان عبدالوهاب البياتي) الجزء الثاني ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٣٥ .

١١) أدونيس « زمن الشعر » ٤٣ .

١٢) د. ميشال سليمان (السمو في الشعر) ٢٥ .

(١٣) ينظر ويلبرس . سكوت « خمسة مداخل إلى النقد الادبي » ٣٣٧ .

(١٤) ينظر : ميشال سليمان « السمو في الشعر» ٢٥ .

(١٥) أدونيس « زمن الشعر » ٤٠ .

(١٦) تجربتي الشعرية ، ٣٦ .

(١٧) ينظر نفسه ، ٣٦ – ٣٧ .

(١٨) د. احسان عباس « اتجاهات الشعر العربي المعاصر » ١٥٤ .
(١٩) صلاح عبدالصبور « حياتي في الشعر » ١٤١ .
(٢٠) سيجيء تفاصيل ذلك في المبحث الرابع .
(٢١) خالدة سعيد ، مقدمة غلاف « اغاني مهيار الدمشقي »
(٢٢) ينظر هامش (١) .
(٢٣) د. محسن اطيمش «دير الملاك » ١٠٤ .
(٢٤) عبدالوهاب البياتي « تجربتي الشعرية» ٣٨ .
(٢٥) خالد علي مصطفى « صوت الشاعر بين الماضي والحاضر » جريدة الثورة (البغدادية) العدد ٣٤٩٠ في ٢٥/ تشرين الثاني ١٩٧٩ .
(٢٦) ينظر للباحث « الاسطورة في شعر السياب» مبحث (التوحد) ١٢٧ .
(٢٧) بدر شاكر السياب « المسيح بعد الصلب » ص ٤٥٧ من ديوانه ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ .
(٢٨) ت . س. اليوت « مقالات في النقد الادبي » مقالة (اصوات الشعر الثلاثة) ترجمة لطيفة الزيات ٧٣ ، ٨٣ .
(٢٩) ينظر : فاضل ثامر «معالم جديدة في ادبنا المعاصر » ٢٦٦ .
(٣٠) ينظر : خالد علي مصطفى « صوت الشاعر بين الماضي والحاضر » جريدة الثورة (البغدادية) في ١٩٧٩/١١/٢٥ .
(٣١) م. أوفسيا نيكوف ، وز تسمير نوفا « موجز تاريخ النظريات الجمالية» تعريب باسم السقا . ٤٤٦ .
(٣٢) د. ميشال سليمان «السمو في الشعر » ٢٤ .
(٣٣) د. عناد غزوان ، مبحث « الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر » في كتاب «الشعر والفكر المعاصر» منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ١٠ .
(٣٤) د. ميشال سليمان (السمو في الشعر) ، ٢٤ .
(٣٥) البياتي (تجربتي الشعرية) ٣٨ — ٣٩ .
(٣٦) من تشكيلات القناع عند خليل حاوي:
« وجوه السندباد » و «السندباد في رحلته الثامنة » و «العازر عام ١٩٦٢» ينظر ديوانه، ١١٩ ، ٢٢٥ ، ٣٠٧ .

(٣٧) تقول ريتاعوض : « كان خليل حاوي من الشعراء الرواد الذين التزموا بقضايا الحضارة العربية ، وعاش مأساة الانسان العربي الذي يعي حقيقة التحديات التي واجهتها حضارتنا» ينظر كتابها « اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث » ١١٢ .

(٣٨) ديوان خليل حاوي ، ٢٢٥.

(٣٩) نفسه ٢٧٢ .

(٤٠) نفسه ٢٢٥ .

(٤١) من تشكيلات القناع عند عبدالصبور :
« مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » و « مذكرات الصوفي بشر الحافي » كذلك تعد مسرحيته (مأساة الحلاج) من خير اقنعته في الدراما ، ينظر ديوانه (المجلد الأول ، والثاني) ٢٥٣، ٢٦١ ، ٤٤٥ .

(٤٢) الف ليلة وليلة – حكاية الليلة الخامسة عشرة ، ١ : ٦٩ ، وصلاح عبدالصبور – حياتي في الشعر ، ١٨٥ .

(٤٣) صلاح عبدالصبور – حياتي ، ١٨٥ .

(٤٤) نفسه ، ١٨٦ .

(٤٥) ينظر اوفسيانيكوف ، ٤٣٧ .

(٤٦) صلاح عبدالصبور – حياتي – ، ١٨٥ .

(٤٧) من تشكيلات القناع عند ادونيس :
« أغاني مهيار الدمشقي » بيروت ، طبعة ثانية ... والديوان برمته قصيدة قناع . عمد فيه إلى خلق شخصية جديدة تقمصت خواطره ، ومشاكله ، ونوازعه ، وجسدت حياته وتجربته . « الصقر » و « تحولات الصقر » في ديوانه « كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل » ٢٥ – ١٠٩ .

(٤٨) ينظر كتاب التحولات ، ١١٠ .

(٤٩) من شعر عبدالرحمن الداخل .

(٥٠) ادونيس – زمن الشعر ، ١٧٥ .

(٥١) نفسه ، ١٧٨ .

(٥٢) نفسه ، ١٣٦ .

(٥٣) نفسه ، ١٣٧ .

(٥٤) احسان عباس – اتجاهات ... ، ١٠٥ .

(٥٥) القناع عند البياتي يشمل شخصيات ، ومدناً ، وانهاراً ، فمن الشخصيات : الحلاج ، والمصري ، والخيام ، وديك الجن ، وطرفه ، وابو فراس ، والمتنبي ، والاسكندر المقدوني ، وجيفارا ، وهملت ، وبيكاسو ، وهمنجواي ، ومالك حداد ، وجواد سليم ، والبيركامي ، وناظم حكمت وعبدالله كوران ، وعائشة (حبيبة الخيام) ، ومحي الدين بن عربي ، ووضاح اليمن . ومن المدن : ارم ذات العماد ، وبابل ، ودمشق ، ونيسابور ، ومدريد ، وغرناطة ، وقرطبة وتهامة . ومن الثالث : الفرات ... الخ . ينظر البياتي — تجربتي ، ٣٨ — ٣٩ .

(٥٦) ينظر البياتي — تجربتي ، ٣٦ ، ٣٧ .

(٥٧) (وضاح اليمن) ديورن البياتي ، المجند الثالث ، ٢٧ .

(٥٨) جاء في الأغاني ، ان « ام البنين (امرأة الوليد بن عبدالملك) عشقت وضاحاً ، فكانت ترسل اليه فيدخل اليها ويقيم عندها ، فاذا خافت وازته في صندوق عندها واقفلت عليه. فأهدى للوليد جوهر له قيمة ، فأعجبه واستحسنه ، فدعا خادما له فبعث به معه إلى ام البنين... فدخل الخادم عليها فجأة ووضاح عندها ، فادخلته الصندوق وهو يرى ، فادى اليها رسالة الوليد ودفع اليها الجوهر ... فرجع إلى الوليد فاخبره ... ثم لبس (الوليد) نعليه ودخل على ام البنين وهي جالسة في ذلك البيت تمشط وقد وصف له الخادم الصندوق الذي ادخلته فيه ، فجلس عليه ثم قال لها : يا ام البنين ... هبي لي صندوقاً من هذه الصناديق ، قالت : كلها لك ياأمير المؤمنين ، قال : ما اريدها كلها وانما اريد واحداً منها ، فقالت له : خذ ايها شئت ، قال : هذا الذي جلست عليه قالت : خذ غيره فأن لي فيه اشياء احتاج اليها ، قال : ما اريد غيره ، قالت : خذه ياأمير المؤمنين . فدعا الخدم وأمرهم بحمله ، فحمله حتى انتهى به إلى مجلسه فرفعه فيه ، ثم دعا عبيداً له فأمرهم فحفروا بئرا في المجلس عميقة ، فحمي البساط وحفرت إلى الماء ، ثم دعا بالصندوق فقال : ياهذا انه بلغنا شيء ان كان حقا فقد كفيناك ودفنا ذكرك وقطعنا املك إلى آخر الدهر ، وان كان باطلا فانا دفنا الخشب ، وما أهون ذلك ! ثم قذف به في البئر وهيل عليه التراب وسويت الارض ورد البساط إلى حاله وجلس الوليد عليه . ثم مارئي بعد ذلك اليوم لوضاح أثر في الدنيا إلى هذا اليوم ... وما رأت ام البنين لذلك أثراً في وجه الوليد حتى فرق الموت بينهما» الاغاني ٦ : ٢٢٥ طبعة دار الكتب .

(٥٩) ينظر رأي خليل حاوي في « مجلة الفكر العربي » العدد ، ١٤ ، السنة الثانية ، ٩١ .

مصادر ومراجع البحث

(١)

أدونيس (علي احمد سعيد) :

— «اغاني مهيار الدمشقي» مطبعة حايك وكمال ، طبعة ثانية ، بيروت، ١٩٧٠م .

— «كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل» دار العـــودة بيروت ، طبعة ثانية ، ١٩٧١م.

بدر شاكر السياب :

— ديوانه ، دار العودة، بيروت ، ١٩٧١م ، المجلد الأول .

خليل حاوي :

— ديوانه — دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٩م .

صلاح عبد الصبور :

— ديوانه ، دار العودة بيروت ، المجلد الاول والثاني ، ١٩٧٢م، المجلد الثالث ، ١٩٧٧م .

عبد الوهاب البياتي :

— ديوانه ، دار العودة بيروت ، ج١ ، ١٩٧١ ، ج٢ ، ١٩٧٢ ، ج٣ (د.ت) .

(٢)

ابو الفرج الاصبهاني (الاغاني) طبعة دار الكتب المصرية ، ج٦ .

د. احسان عباس (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٧٨م .

أدونيس (زمن الشعر) الطبعة الثانية ، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨م.

«الف ليلة وليلة» منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت (د، ت)

ت. س. اليوت «مقالات في النقد الادبي» ترجمة لطيفة الزيات ، مكتبة الانجلو المصرية (د. ت) .

ريتا عوض «اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الاولى ، بيروت، ١٩٧٨م.
عبد الرضا علي «الاسطورة في شعر السياب» منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٨م.
عناد غزوان (وآخرون) ـ الشعر والفكر المعاصر ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٤م.
فاضل ثامر «معالم جديدة في ادبنا المعاصر» منشورات وزارة الاعلام، بغداد ، ١٩٧٥م.
م. اوفسيانيكوف ، وز . سمير نوفا «موجز تاريخ النظريات الجمالية» ترجمة باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٥م.
د. محسن اطيمش «دير الملاك» دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر» منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ، ١٩٨٢م.
ويلبرس . سكوت (مصنف) ـ خمسة مداخل إلى النقد الادبي ، ترجمة وتقديم وتعليق د. عناد غزوان ، وجعفر صادق الخليلي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١م .

(٣)

خالد علي مصطفى (صوت الشاعر بين الماضي والحاضر) جريدة الثورة (البغدادية) العدد ٣٤٩٠ في ٢٥/ تشرين الثاني ١٩٧٩م .
خليل حاوي وآخرون « أزمة الايصال والدور الحضاري للشعر » ندوة مجلة «الفكر العربي» العدد الرابع عشر ، السنة الثانية ، بيروت، نيسان ، ١٩٨٠م .
د. ميشال سليمان «السمو في الشعر بوصفه مقولة جمالية» مجلة «الفكر العربي المعاصر» العدد العاشر ، بيروت ، ١٩٨٠م .

الفهرست

الموضوع		الصفحة
المقدمة		١٦٦ — ١٦٧
المبحث الأول —	الحركة	١٦٨ — ١٧٠
المبحث الثاني —	القناع	١٧٠ — ١٧٢
المبحث الثالث —	الهدف	١٧٢ — ١٧٣
المبحث الرابع —	التشكيل	
	عند خليل حاوي	١٧٣ — ١٧٨
	عند صلاح عبد الصبور	١٧٨ — ١٨١
	عند أدونيس	١٨٢ — ١٨٧
	عند البياتي	١٨٨ — ١٩١
النتائج		١٩٢ — ١٩٣
الهوامش		١٩٤ — ١٩٧
المصادر والمراجع		١٩٨ — ١٩٩

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى